

Итак, театральность романа С. Моэма «Узорный покров» проявляется в системе образов, тематических реминисценциях, связанных с театральными понятиями, а также в использовании драматургических элементов — все это раскрывает философский смысл, вынесенный автором в заглавие и в эпиграф к роману из «Сонета» П. Б. Шелли. На примере Китти Фейн автор показывает, как человек плетет свой узор жизни, выбирает путь, «что ведет к душевному покою» [4, с. 174].

1. *Ионкис Г. Э.* Уильям Сомерсет Моэм: грани дарования // Моэм У. С. Подводя итоги : эссе, очерки. М., 1991. С. 7 — 25.

2. *Легг О. О.* Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX — XX вв.: на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр» : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004.

3. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

4. *Моэм У. С.* Собр. соч. : в 5 т. М., 1993. Т. 3.

5. *Прозорова Н. И.* Театр в контексте европейской философии культуры : учеб. пособие. Калуга, 2007.

6. *Dottin P.* Le théâtre de Somerset Maugham. Paris, 1937.

7. *Maugham W. S.* The Collected Plays. L., 1952. Vol. 2.

Д. В. Спиридонов

г. Екатеринбург

Драматическое действие в контексте нарративной типологии (к постановке проблемы)

Современная теория нарратива существует в двух разнородных проекциях, соответствующих двух ипостасям нарратива — диегесису и мимесису. В этом отношении драматургия оказывается за границами, теоретическими и методологическими, «прозаической» нарратологии. Между тем это несправедливо — и в силу исторических причин

(диегетический нарратив рождался из миметического), и в силу того, что, отбрасывая методологические и теоретические наработки «диегетической нарратологии», мы некоторым образом обедняем теорию и методологию изучения драматического действия.

Отсюда необходимость поставить проблему соотношения типических повествовательных ситуаций, изучением которых занята «диегетическая» нарративная типология, и типов развертывания сценического действия. Теоретические основания для постановки проблемы мы находим в теории фокализации Женетта, где за основу типологии берется не языковой (грамматический — перволичный или третьеличный) способ оформления повествования, а объем знания нарратора, доступный ему и, посредством его речи, читателю [3]. Этот подход был усовершенствован Мике Бал, которая ввела понятие фокализатора как особой повествовательной инстанции [2]. Относительно теоретической целесообразности этого усовершенствования применительно к изучению прозаических повествований шли споры, однако очевидно, что оно продуктивно при изучении миметических повествований, прежде всего кинематографических, где объем знания фокализатора соответствует предметному наполнению кадра. В театральном повествовании проекция этой теории оказывается не столь непосредственной: кадр театрального действия статичен и соответствует рамке сцены, которая, конечно, по воле режиссера может меняться, но чаще все же остается неизменной. У театрального режиссера также есть такие возможности, как свет и тень, которые некоторым образом компенсируют статичность основной сценической рамки. Но все эти возможности принадлежат исключительно режиссеру, а не драматургу. Если мы оставим в стороне вопрос о том, как может распорядиться текстом пьесы постановщик, и будем говорить о нарративной типологии самой драматургии, то здесь, видимо, следует исходить из того, что, в принципе, в соответствии с вербальной плоскостью действия, может оказаться на сцене, а что нет. Семиотически пространство видимого на сцене всегда коррелирует с тем, что на сцене показано быть не может. Тематическая граница между сценой и закулисами, между тем, что дано увидеть зрителю, и тем, что ему не позволено видеть, является, как нам кажется, надежным типологическим критерием.

В силу краткости данного сообщения, естественно, не претендующего на полноту освещения заявленной темы, мы хотели бы обратить внимание лишь на два аспекта поставленной проблемы.

Первый — проблема многоголосия. В теоретическом плане крайне привлекательно противопоставить многоголосие миметического

(театрального) повествования одноголосию прозаического повествования, ведущегося от лица экстрадиегетического нарратора с позиций «всезнания». В первом случае оценка происходящего (то, что называется «авторской позицией») выражается прежде всего посредством композиции, во втором случае она может быть выражена эксплицитно самим нарратором. Теоретическая значимость этой оппозиции при построении типологии прозы понятна (она, например, активно использовалась М. М. Бахтиным в его теории романа). В то же время она существенна и при построении типологии драматического многоголосия.

В связи с этим принципиально важным является вопрос о том, каким именно образом выражается авторская позиция в драматическом повествовании и как соотносятся между собой точка зрения автора и точка зрения зрителя (коль скоро в драме последний обладает своей особенной пространственно-временной позицией). Вероятно, здесь существенны: а) объем значимого для сюжета действия, который по тем или иным причинам не может быть показан на сцене (сражения, массовые сцены, казни, самоубийства и прочие сцены, невозможные в классической европейской драматургии, о которых зритель должен знать, но которые он не может видеть и о которых знает с чьих-то слов); б) способ доведения авторской точки зрения (оценки) до зрителя. Первый параметр определяет значимость диегетического повествования в структуре драматического действия (рассказ героя о том, чего не видит зритель, является диегетическим рассказом, в котором зритель вынужден принимать точку зрения героя-нарратора). Второй параметр соответствует статусу оценивающего авторского слова в структуре многоголосной композиции драматического действия.

Так, в античной драме авторскую точку зрения выражал хор, голос которого обладал особыми привилегиями: хор находился вне сцены, он не участвовал в действии, однако композиционно оформлял его (сообщал о событиях, предшествующих действию, вводил новых персонажей и пр.), его голос был коллективным (за исключением реплик корифея, вмешивавшегося в действие и вступавшего в контакт с героями), он обладал признаками «всезнания» и «вел действие» в соответствии с идеологической позицией определенного социального класса — в этом смысле он подобен экстрадиегетическому голосу «всезнающего автора» в прозе. Первоначально действие практически полностью происходило за сценой, на сцене же разворачивался диалог между актером и корифеем. С появлением второго и третьего актера функции хора менялись, и уже в позднереческом театре его присутствие зачастую воспринималось как фактор,

тормозящий реалистическое развитие действия: либо присутствие хора следовало как-то сюжетно оправдать, либо хор начинал выполнять чисто орнаментальную функцию, действие же разворачивалось так, будто хора нет. В драме эпохи Возрождения хор, если он не присутствовал на сцене по образцу античной драмы, функционально замещался одним или несколькими персонажами, активно участвующими в действии (вполне вероятно, таким рудиментом хора являются персонажи-слуги и друзья протагонистов [1]), — при этом данные персонажи уже самим фактом того, что участвуют в действии (т. е. этически не нейтральны), не могут быть выразителем авторской позиции в той же мере, что и хор.

Развитие драматургии во многом шло по пути демонологизации авторского слова, при этом авторская позиция все реже приобретает четкое вербальное выражение и все чаще выражается композиционно, т. е. не непосредственно, а косвенно, путем особой организации нескольких голосов. В последнем случае зритель занимает привилегированное положение: ему доступна особая архитектура рассказа о действии, и именно сделанность этого «сценического рассказа» наделяет его смыслом. Таким образом, происходит интересное эстетическое смещение: монологизм античной драмы означал, что авторская позиция (или то, что ей соответствовало в эстетических координатах античности) в той или иной степени доступна участникам действия — она либо сообщалась им хором, либо формулировалась (осознавалась и принималась) ими самими; многоголосие современной драмы означает, что ни одному из персонажей замысел истории, в которой он участвует, ее смысл не известен, он известен лишь зрителю. В семиотическом плане это связано с появлением «четвертой стены» как семиотической преграды (в античности хор от лица зрителей разговаривал с героем, пространство просцениума не было отделено от хора и зрителя), в нарративном — с демифологизацией сюжета (античная и ренессансная драма часто строились вокруг сюжетов, уже хорошо известных зрителю, в этом случае оценка поступков героя не была связана с узнаванием зрителем дальнейшего хода событий, поскольку и сам этот ход не был подвластен автору, а был следствием рока, воли богов и пр.; принцип новизны сюжета привел к тому, что новое событие, происходившее с героем, само по себе могло становиться выражением авторской позиции).

Второй аспект, который заслуживает здесь внимания, — способы интериоризации точки зрения, т. е. введения элементов внутренней фокализации. Хотя зритель по определению является сторонним наблюдателем (внешняя точка зрения), ему тем не менее могут быть доступны самые

сокровенные мысли и чувства героя — посредством такого приема, как внутренний монолог. Последний обычно является вербализацией мыслей и переживаний героя, данных в «готовом виде»: герой сам для себя (и для зрителя) формулирует сущность своих переживаний, в более или менее ясной форме. Существенно, что в драматургии внутренний монолог, подобно внутреннему монологу в прозаическом произведении, является формой рефлексии, он характеризует героя с его собственной внутренней точки зрения, причем в драме этот прием гораздо более условен, чем в прозе, потому что герой вынужден не мыслить, но произносить вслух свою ментальную, интимную речь.

В силу этой условности со временем семантика и семиотика переживания в драматургии трансформируются. В классической драме внутренний монолог являлся лирической вставкой, оправдываемой структурой самого художественного слова, сохраняющего связь с античной драматургией. В античности хор, подобно прозаическому «всезнающему автору», вставлял лирические комментарии, отражающие переживания персонажа. Эту же семантику всезнания сохраняет и классическая драматургия с той лишь разницей, что лирические стасимы перепоручаются самому персонажу.

Современная драма имеет тенденцию к овнешнению действия: для характеристики внутреннего состояния чаще используется диалог, оправдывающий вербализацию эмоций и мыслей героя, жест и поза, вербальные вставки хора заменяются вербальными оценками действующих лиц и невербальными средствами (музыка, звуковые и световые эффекты и пр.). В то же время современная драматургия развивает противоположный тип действия — монодраму, построенную целиком как монолог от первого лица. Эта своего рода «лирическая драматургия» усложняет семантику действия: в монодраме жест, слово, любая внешняя атрибутика как бы не являются самими собой, они означают нечто нематериальное, становятся символическими опорами овнешнения внутреннего сюжета, не более того (контрабас у Зюскинда, магнитофон в «Последней ленте Крэппа» Беккета и т. п.). Внутренний монолог, если он сохраняется, имеет ту же семантику: он как бы прерывает реальность внешних пространственно-временных ориентиров, происходит переключение семиотических кодов, при котором вещь перестает быть самой собой, превращается в нечто иное. Именно так сегодня все чаще обыгрываются внутренние монологи в постановках классических пьес. Сюжетно-реалистически их оправдать нельзя (в свое время они оправдывались самой структурой драматического слова), значит, внешняя атрибутика

их произнесения должна стать символическим выражением внутреннего состояния, перестать быть выражением внешних обстоятельств речи. (Ср. зеркала в монологе Гамлета «Быть или не быть...» в известной экранизации Кеннета Бранны: они — и часть интерьера, в котором Гамлет произносит свой монолог, и символический знак того, что мы присутствуем в нефизическом, ментальном пространстве мысли Гамлета. Для современного зрителя такое переключение кода гораздо лучше оправдывает тот факт, что действие прерывается и герой начинает произносить вслух обращенный к самому себе монолог, ибо это переключение означает, что мы уже не в замке, а в пространстве мысли Гамлета, при этом декорации должны быть такими, чтобы позволять легко переключаться обратно — в связи с этим интересно, что зеркало, перед которым Гамлет произносит свой монолог, оказывается полупрозрачным, с другой его стороны за Гамлетом наблюдают Клавдий и Полоний.)

Семиотические границы в театре — границы видимого и невидимого — во многом соответствуют границам знакомого и незнаемого в прозе. При этом, как и в «диегетической нарратологии», в «миметической нарратологии» эти границы могут служить основой для типологических построений с учетом культурной семантики и прагматики драматического действия в ту или иную эпоху.

-
1. Шелозурова Г. Н., Пешков И. В. Хор ratio в «Гамлете»: (Античная трагедия героя Возрождения) // НЛО. 2008. № 6 (94). С. 61 — 84.
 2. Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, 1997.
 3. Genette G. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Oxford, 1980.